HERMINIO GONZÁLEZ BARRIONUEVO

EL CANTO DEL PREGÓN PASCUAL EN LENGUAESPAÑOLA

CATEDRAL METROPOLITANA

SEVILLA, 2020

EL CANTO DEL PREGÓN PASCUAL
EN LENGUAESPAÑOLA:

I. NOTAS TÉCNICAS, DE ESTILO E INTERPRETACIÓN

EL PREGÓN PASCUAL:
REFLEXIONES HISTÓRICAS, LITÚRGICAS Y MUSICALES

Dr. Herminio González Barrionuevo
Maestro de Capilla de la Catedral Metropolitana de Sevilla

El Pregón Pascual es una plegaria de carácter lírico que canta el diácono en la Vigilia Pascual para bendecir el cirio y celebrar el simbolismo de su luz que ilumina la oscuridad; en definitiva, como expresión de Cristo resucitado. Esta pieza ha venido denominándose *Exultet, Angélica,*[1] *Laus cerei, Benedictio cerei, Preconium Paschale,* etc.; actualmente se emplea en español, sobre todo, el calificativo de *Pregón pascual*.

1. Datos históricos

Para Jordi Pinell, el rito de la Bendición del cirio de la noche pascual, propia de las liturgias occidentales, es el resultado de una evolución que partió del lucernario antiguo,[2] cuya simbología se conservó y se desplegó en el texto de la Bendición del cirio a través de la multiplicación y difusión de sus formas, así como de la composición progresiva del rito de la Bendición del fuego que fue desarrollándose en torno al Pregón Pascual.[3]

La Bendición del cirio pascual fue una tradición muy antigua tanto en Italia, como en las Galias, España y África, a juzgar por las referencias de san Agustín.[4] El *Liber Pontificalis* atribuye al papa Zósimo (417-418) su introducción en Roma.[5]

En los comienzos históricos del Pregón pascual, el diácono lo improvisaba apoyándose en unos temas de carácter poético y lírico tradicionales o relataba su exposición sobre un texto que había compuesto y preparado de antemano. Pasado el tiempo, cristalizó en diferentes formas, de acuerdo con las diversas regiones, llegando hasta nosotros nueve de esos textos para la Bendición del cirio: La oración romana de bendición *Deus mundi conditor* que se conserva en el Sacramentario Gelasiano; el *Exultet* con su Prefacio de los sacramentarios galicanos y franco-

---

[1] Sus dos primeros nombres se toman de las palabras iniciales "Exultet jam angelica turba caelorum…". Las otras denominaciones, tales como Bendición del cirio, Alabanza del cirio, Pregón pascual, se deben a su función, sus características, etc.

[2] El *lucernario* era el rito de encender las lámparas al anochecer en la Iglesia primitiva. Los cristianos añadieron una serie de oraciones y reflexiones a este acto y le asignaron un simbolismo especial refiriéndolo a Cristo resucitado, luz del mundo en medio de las tinieblas, etc. Puede verse en el capítulo 25 de *La trdición Apostólica* de san Hipólito (s. III). Este rito del *lucernario* se incorporó después a la celebración litúrgica vespertina y a la Vigilia pascual. Así lo encontramos ya en Jerusalén (en el siglo IV), tal como cuenta la peregrina Egeria, y poco a poco se extendió por otras iglesias de Occidente: Norte de Italia, las Galias, España, etc. Sobre España puede consultarse José Manuel Bernal: "El lucernario pascual en la liturgia hispánica", en *Escritos del Vedat*, 8 (1978) 123-159.

[3] Jordi Pinell: "La bendicció del ciri pasqual i els seus textos", en *Litúrgica*, 2 (Montserrat, 1958) 2.

[4] Así aparece, por ejemplo, en su obra *La ciudad de Dios*. El sacramentario gelasiano de Angulema (ca. 800) trae la noticia de que san Agustín, cuando todavía era diácono, cantó el *praeconium paschale*: "adhuc diaconus cum esset et cecinit feliciter". El mismo san Agustín dice que compuso una bendición: "Expresé brevemente esto con los versos en alabanza del cirio» ["quod in laude quadam cerei breviter versibus dixi"] (*De civitate Dei* xv, 22). Probablemente sea éste el motivo por el cual documentos litúrgicos posteriores solían asignar a san Agustín la paternidad del mismo *Exultet*. De hecho, san Agustín escribe de este modo: «con los versos en alabanza del cirio: Estas cosas son tuyas, y son buenas, porque bueno eres tú que las creaste. Nada nuestro hay en ellas, sino nuestro pecado invirtiendo el orden, al amar, en vez de ti, lo que tú creaste» (*De civitate Dei*, xv, 22).

[5] El *Liber Pontificalis* recuerda que el papa Zósimo había dado a los diáconos el permiso de bendecir el cirio pascual en las parroquias suburbicarias de Roma. Puede verse online, en http://www.thelatinlibrary. com/liberpontificalis1. Html. Última consulta: 15-III-2020. Zweeck afirma que, en la liturgia pontificia de Roma, la Bendición del cirio sólo está atestiguada a partir del siglo IX (Heinrich Zweck: *Oslerlobpreis und Taufe. Tudien zu Struktur und Theologie-des Exsultet und anderer Osterpraeconien- unter besonderer Berücksichtigung der Taufmotive* (Frankfurt, Berna y New York: Peter Lang Verlag, 1985) 8ss.

romanos; el Prefacio propio de la liturgia milanesa; dos escritos por san Ennodio, obispo de Pavía; la Bendición de la liturgia beneventana; el texto poético de El Escorial; la Bendición del cirio y de la lámpara de la liturgia hispano-visigótica; y un fragmento de san Agustín.[6]

Pero pronto se impuso el *Exultet*, desapareciendo, en muchos casos, el Pregón Pascual con otros textos distintos. Además, parece que, de las nueve Bendiciones del cirio pascual reseñadas, el testimonio más antiguo se sitúa en Italia y el último en España, considerándose el *Exultet* la pieza más primitiva. Pero las nueve composiciones habrían sido escritas en el espacio de tiempo comprendido entre finales del siglo IV y finales del siglo VII.[7]

La Bendición del cirio de la liturgia milanesa es posiblemente de finales del siglo V o comienzos del VI. Desde el punto de vista de su valor literario, el Pregón milanés es inferior a la oración de bendición romana *Deus mundi conditor* y al Prefacio del *Exultet* de los sacramentarios galicanos. El autor de la liturgia ambrosiana intentó en todo momento ser original, intentando no recibir préstamos de otras bendiciones.[8] Michel Huglo indica que el Pregón pascual de Milán fue escrito posiblemente por Maximus, autor de varios himnos ambrosianos, pero muy poco conocido.[9] La obra milanesa aceptó la invitación inicial que propone el *Exultet* y también la canta un diácono, pero su autor rehusó tomar citas estridentes de san Ambrosio que aparecen en el *Exultet*, fijándose para la redacción de su obra más en el estilo de los himnos ambrosianos que en el de las oraciones de la liturgia de Milán,[10]

En las iglesias titulares de Roma se practicó, allá por el siglo VII, la oración de bendición *Deus mundi conditor*, que se halla recogida únicamente en el Sacramentario Gelasiano (ca. 750), y para su composición el autor se apoyó en el texto del *Exultet*, aunque desechando aquellas ideas que consideró poco ortodoxas y que habían sido reprobadas por san Jerónimo en su carta al diácono Presidius; además, en Roma el Pregón pascual no lo cantaba el diácono, sino un presbítero.[11] Esta oración de bendición romana posee un estilo literario más severo que todas las otras Bendiciones del cirio pascual existentes, y es la única que adopta el tratamiento típico de las grandes oraciones romanas; además, expone sus conceptos de manera lógica y sucesiva, frente a lo que hace, por ejemplo, el *Exultet* que lo hace de modo más desordenado.[12]

Las dos bendiciones de Ennodio de Pavía (ca. 473-521) fueron redactadas posteriormente a la de la liturgia ambrosiana, según parece; en concreto, a finales del siglo V o comienzos del VI. Ennodio[13] emplea una elegancia clásica notable y un tono poético que es más propio de los siglos anteriores. El santo obispo de Pavía toma en su redacción, además, no sólo palabras y conceptos del período clásico, sino también de la oración romana de bendición *Deus mundi conditor* y de la bendición milanesa.[14]

En el sur de Italia, el Pregón pascual tuvo un texto particular, aunque más tarde se fue introduciendo poco a poco la versión romana. El texto beneventano de la Bendición del cirio es posterior a las dos de Ennodio, a la oración romana de bendición *Deus mundi creator*, a los

---

[6] Pinell: *La bendicció del ciri pasqual…*5-6. Ofrezco aquí algunas notas sobre las bendiciones del cirio pascual apoyado en Jordi Pinell: *La bendicció del ciri pasqual…* Este interesante estudio puede verse online, en https://tinyurl.com/s9t7sh8. Última consulta: 20-III-2020. El texto de cada una de estas bendiciones puede verse en el estudio de Pinell, pp. 86 y ss. y en el link de online citado.

[7] Pinel: *La bendicció del ciri pasqual…,* 7.

[8] Pinell: *La bendicció del ciri pasqual…*, 47.

[9] Michel Huglo: "L'auteur de l'Exultet pascal", en *Vigiliae Christianae*, 7 (1953) 79-88.

[10] Pinell: *La bendicció del ciri pasqual…*, 80.

[11] Sin embargo, sí contiene la notable "oración de la abeja", que hace referencia a las Geórgicas (*Geórg.* IV, 56-57) de Virgilio, sin duda tomado del *Exultet*.

[12] Pinell: *La bendicció del ciri pasqual…*, 51-52.

[13] Según Pinell, que analiza las dos composiciones de Ennodio (Pinel: *La bendicció del ciri pasqual…*, 29-47), éstas dependen de la oración romana *Deus mundi* (p. 43), pero Ennodio crea unas obras propias más de un gran conocedor de la literatura clásica que de un verdadero un liturgista teólogo (p. 80).

[14] Pinell: *La bendicció del ciri pasqual…*, 41-42 y 47.

prefacios de los sacramentarios gelasianos y a la bendición milanesa, y su autor siguió, en su redacción, a las bendiciones preexistentes; incluidas las de Ennodio.[15]

Entre los siglos X y XIV, el Pregón pascual del sur de Italia se escribía en largas tiras de pergamino o rollos (= *rotulus*) con bellas miniaturas colocadas de manera invertida con respecto a la escritura del texto, e ilustraciones de los temas que se iban cantando en el Pregón pascual. De esta manera, el diácono, situado en el púlpito donde se proclamaba ordinariamente el Evangelio los domingos y fiestas, iba desenrollando el manuscrito mientras los fieles escuchaban su cantilación e iban contemplando las ilustraciones al mismo tiempo.[16]

En España conservamos dos Bendiciones del cirio pascual: una en el Antifonario de León y otra en un manuscrito de El Escorial. La del Antifonario de León,[17] en realidad son dos o una divida en dos partes: la primera destinada a la lucerna o candil ("Dignum est iustum est vere dignum...", fols. 172-173), y la segunda destinada a la bendición del cirio ("Equum et iustum est vere Domine…", fols. 173v-174). Así se acostumbraba a hacer en España, aunque Pinell subraya que ambas secciones formaban una sola pieza en realidad, tal como se advierte en su desarrollo lógico; pero esta única bendición se dividió en dos, con el tiempo, por una razón de carácter ceremonial: para que las interpretaran dos diáconos distintos.[18] Aquí en el Antifonario de León, la Bendición de la lucerna y del cirio, se atribuyen a san Isidoro,[19] de cuyo rito se ocupó el canon noveno del Concilio IV de Toledo (en 633), presidido precisamente por él;[20] de aquí se deduce que por entonces la Bendición del Cirio era ya una práctica tradicional en España.[21] La otra muestra española (*Te invoco Deum lucem…*) corresponde a un fragmento métrico que se halla en un códice de El Escorial.[22] Posee un estilo poético latino ya decadente y comienza dirigiéndose a Dios como luz del mundo y creador de la luz; un tema que pudo haber tomado de las oraciones vespertinas de la liturgia hispánica, y se advierte también, con claridad meridiana, en la oración de bendición romana

---

[15] Pinel: *La bendicció del ciri pasqual…*, 81.

[16] Thomas Forrest Kelly: *The Exultet in Southern Italy* (Oxford: Oxford University Press, 1996). El rollo de *Exultet* más antiguo se halla en la *Bibliotheca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. 9820*; de Benevento (981-987) con 53 ilustraciones en 32 tablas, y puede verse online, en https://digi.vatlib.it/view/ MSSVat.lat. 9820.pt.A. Es de gran belleza también el rollo del British Museum, Add Ms 30337 (ca. 1075 – ca. 1080), que procede de la abadía benedictina de Montecasino y con trece miniaturas en color y oro no enmarcadas; puede verse online, en https://tinyurl.com/t8e9vw3. También es muy importante el *rotulus* de Bari (el *Exultet I*), que mide más de cinco metros, data de entre 1000 y 1025, y puede verse online, en https://tinyurl.com/uy5ba6v. El listado de todos los "rollos", su bibliografía y otros datos puede verse online, en *Medieval Scroll: http://medievalscrolls.com/scrolls-a-basic-introduction*. Última consulta: 17-III-2020.

[17] Archivo Capitular, Ms. 8 (s. X).

[18] Pinell: *La bendicció del ciri pasqual…*, 18.

[19] Sobre las fórmulas de la liturgia hispánica habla Pinell: *La bendicció del ciri pasqual…* 18-29 entre otros lugares. Del análisis textual, Pinell deduce que el autor de la *laus hispánica* conocía y se sirvió para su composición de la oración de bendición romana, del prefacio de los sacramentarios galicanos, de la *laus* milanesa y de las dos bendiciones de san Ennodio.

[20] Francisco Antonio González. *Colección de cánones de la Iglesia española publicada en latín a espensas de nuestros reyes… traducida al castellano, con notas e ilustraciones por D. Juan Tejada y Ramiro*, vol. II (Madrid: Imprenta de D. Anselmo y Santa Coloma y Compañía, 1850) 270. Esta obra puede verse online, en https://tinyurl.com/uo62ljo. Última consulta: 16-III-2020.

[21] Para este rito de la Bendición del cirio pascual compuso san Isidoro la *Benedictio lucerne* "Dignum et iustum est vere dignum et sanctum…" (AL fol. 172-174); una de las piezas más bellas entre las de la liturgia hispano-mozárabe, para la tarde del Sábado Santo. De esta autoría habla Elipando, Arzobispo de Toledo (ca. 750 - ca. 800), en una carta dirigida a Alcuino: "…nan et ipsi canimus in vigilia paschae Beato Isidoro dicente: induit carnem, sed non exuit majestatem nostram substantiam expetens, sed propriam non relinquens" (Migne: *PL* 96, col. 875; *Epistolae Karolini Aevi*, vol. II de *Monumeta Germaniae Historica* 305). El Antifonario de León confirma la frase de Elipando, poniendo en el margen, a la altura de esta misma pieza: "Domni Isidori" (Antifonario de León, fol. 172).

[22] Este fragmento métrico de Bendición del cirio se encuentra en el *Códice del Camarín* (Obras de san Agustín), fols. 1v-2v. Parece que se escribió en España en el siglo VII. El texto puede verse en Pinell: *La bendicció del ciri pasqual…*, 97-98

Deus mundi conditor.[23] En concreto, el fragmento de El Escorial cita al *Exultet*, la oración de bendición romana *Deus mundi conditor* y las bendiciones de Ennodio, aunque lo hace con mucha discreción.[24] Según Pinell, tanto la bendición del Antifonario de León, como la del texto métrico de El Escorial, pueden ser de finales del siglo VII, considerando sus características literarias, y para su confección ambos autores siguieron modelos preexistentes, aunque cada uno lo hizo según su propio gusto.[25]

El *Exultet* es la Bendición del cirio pascual más antigua de entre las conocidas y pudo existir en el norte de Italia ya a finales del siglo IV, e incluso en Roma, si tenemos en cuenta la carta dirigida por san Jerónimo al diácono Presidius (en 378), cuya autenticidad defiende Dom Germain Morin sin ninguna duda. Una bendición, ciertamente de gran belleza literaria, pero que tuvo sus admiradores y detractores; entre estos últimos se cuenta san Jerónimo, que la critica fuertemente, entre otras razones, por ser una bendición del lucernario de carácter eucarístico y sin embargo estar destinada para que la realizara un diácono y no un presbítero, por su alabanza de las abejas, por contener en ella frases tales como "¡Oh feliz culpa…!", por aludir a la necesidad del pecado de Adán y otros detalles que se apartan del estilo eucológico normal.[26]

Se ha hablado mucho sobre el autor y el lugar de procedencia del *Exultet*. La presencia del *cursus métrico* que emplea en sus cadencias textuales, inducen a pensar que pudo haber sido escrito en los siglos IV o V, y Dom Bernard Capelle ha sostenido que el *Exultet* completo, tal como se presenta en los sacramentarios galicanos (con su primera y segunda parte) parece ser el original y que fue escrito por san Ambrosio,[27] si bien es verdad que ya lo habían insinuado otros autores, apoyándose para ello en conceptos y expresiones que aparecen en las obras del santo obispo de Milán y en el *Exultet.* En todo caso, quienes no creen en la paternidad de san Ambrosio colocan su datación, como muy tarde, a finales del siglo VII. Para Dom Jordi Pinell se trata de una obra realizada por los compiladores galicanos, que tomaron el original de Italia y atribuyeron su creación a san Agustín que, según cuenta él mismo, había escrito una *laus cerei*;[28] y es cierto que san Agustín cita tres líneas en *La ciudad de Dios* de una Bendición del cirio que parece que él había compuesto cuando era joven. Hoy se sostiene que el texto del *Exultet* llegado hasta nosotros procede de la liturgia galicana, pues se halla por primera vez en los tres sacramentarios galicanos: el Misal de Bobbio (s. VII), el Missale Gothicum de Autun (s. VIII)[29] y el Missale Gallicanum Vetus (s. VIII/2). De hecho, recoge varias expresiones características de la liturgia galicana: "fratres carissimi" o "Rex aeterus" y "divina misteria" que es una incorrección popular de "ministeria". Por otra parte, el manuscrito más primitivo del Sacramentario Gregoriano (Vat. Reg. 337) no contiene el *Exultet*, pero se añadió en el suplemento, denominado Sacramentario de Adriano, aunque hoy sabemos que fue elaborado probablemente bajo la dirección de Alcuino. De estos sacramentarios galicanos pasó a los gelasianos francos y posteriormente a los gregorianos,

---

[23] Pinell: *La bendicció del ciri pasqual…*, 13.
[24] Pinell: *La bendicció del ciri pasqual…*, 6, 28-29.
[25] Pinell: *La bendicció del ciri pasqual…*, 6 y 81.
[26] Pinell: *La bendicció del ciri pasqual…*, 4 y 72. En las páginas 69-72, Pinell presenta la fuerte crítica de san Jerónimo en su carta a los pasajes textuales concretos del *Exultet*.
[27] Pinell: *La bendicció del ciri pasqual…*, 81. Los redactores del *Exultet*, en estos sacramentarios, realizaron algunas modificaciones en la obra original e incluso algunos vocablos latinos incorrectos. No hay duda de que la obra posee un vocabulario, estilo e ideología afines a los escritos de san Ambrosio (Dom Bernard Capelle: *L'Exultet pascal oeuvre de saint Ambroise*, en *Miscellanea G. Mercati* (Studi e Texti 121) I (Vaticano 1946) 219-246, razón por la que algunos no han dudado en atribuir el *Exultet* al santo Obispo de Milán.
[28] Este mismo argumento de autoridad, tan recurrente a lo largo de los siglos, fue también el esgrimido hasta nuestros días en el caso del repertorio gregoriano (= "romano-franco"), en realidad nacido en del "viejo-romano" en tierras carolingias, pero considerado, por conveniencia de sus difusores en territorio franco, compuesto por el mismo papa san Gregorio Magno.
[29] Los dos Prefacios que acompañan al *Missale Gothicum* prueba, según afirma Pinell, que en el siglo VI se conocía el texto de la Bendición del cirio en Italia y en las Galias (Pinell: *La bendicció del ciri pasqual…*, 73-74).

entrando después en la liturgia romana, lo mismo que ocurrió con otros muchos ritos y cantos de la liturgia galicana.[30]

Pero hay más, como señala Pinell, el texto del *Exultet* es anterior a la época de su recomposición y recopilación que nos muestran los sacramentarios galicanos. En verdad, dice el benedictino de Montserrat, parece proceder Italia, ya que la primera sección se inspira estructuralmente en las *invitationes ad fontes* de san Zenón de Verona y se mantuvo en Milán sin interrupción, fue usado en Pavía y más tarde en Benevento, dejó sentir su influjo en la redacción de la oración de bendición del cirio romana *Deus mundi conditor*, en un período en el que la eucología romana no se había dejado influir todavía por los formularios galicanos, y además su presencia en estas tierras fue conocida y detestada por san Jerónimo, como hemos indicado ya anteriormente.[31]

El mismo Pinell, después de analizar los textos de las nueve Bendiciones del cirio pascual reseñadas más arriba y llegadas hasta nosotros, concluye que lo más acertado es pensar que el *Exultet* fue esctrito a finales del siglo IV por san Ambrosio, obispo de Milán (374-397), antes de la oración romana de bendición *Deus mundi conditor* y de la bendición milanesa del cirio. A estas bendiciones pascuales siguieron luego las dos de san Ennodio, obispo de Pavía, y sucesivamente fueron apareciendo las restantes, hasta finales del siglo VII, apoyándose para su redacción en las creadas anteriormente.

2. Texto y estructura

El *Exultet* consta de tres partes: introducción, bendición y oración final. La introductoria, que comienza con las palabras "Exulten por fin los coros de los ángeles…" (=*Exultet iam angelica turba caelorum*), es comparable al exordio del Prefacio en el rito galicano y parece que se originó, como hemos dicho, en el siglo IV o V. Se conoció ya en Pavía, en la época de san Ennodio, pasando a ser obligatoria en todas las liturgias que adoptaron el principio de un Prefacio para bendecir el cirio pascual. En esta primera parte, el diácono comienza con una invitación a todos los asistentes para que se unan con él en la invocación de la bendición de Dios, para que sus alabanzas del cirio sean dignas y con los fieles asistentes invita también a toda la Iglesia e incluso a toda la creación "por la victoria del Rey tan poderoso…" Una invitación a la alabanza que puede considerarse como el "Orad hermanos" que dice el celebrante en la Misa, pero aquí amplificado. El diácono remata esta primera parte con la frase "Por los siglos de los siglos".

A continuación, se abre un diálogo entre el diácono que proclama el Pregón pascual y la asamblea congregada que se inicia con el saludo "El Señor esté con vosotros…", y sigue con una invitación a la alabanza al Padre por Jesucristo, adoptando para ello una actitud orante: "Levantemos el corazón…", "Demos gracias al Señor, nuestros Dios", etc.

Tras esta sección de introducción al cuerpo del Pregón Pascual y de diálogo entre diácono y asamblea, que lleva las mismas frases del inicio del Prefacio de la Misa, se pasa a la segunda parte del *Exultet* con toda solemnidad que es, en realidad un Prefacio con el que se consagra el cirio pascual.

La tercera parte del Pregón lo constituye una peroración, epílogo u oración breve, pero de gran contenido teológico: "¡Que noche tan dichosa en que se une el cielo con la tierra, lo humano y lo divino!", etc. Se termina con una petición universal, suplicando que Cristo, lucero matinal, siga iluminando la oscuridad de nuestra noche: "Te rogarnos, Señor, que este cirio, consagrado a tu nombre, arda sin apagarse para destruir la oscuridad de esta noche". Ese lucero que es Cristo, resucitado y "brilla sereno para el linaje humano, y vive y reina, glorioso, por los siglos de los siglos. Amén".

---

[30] Charlton Walker: "Exultet", en *Ecwiki*. *Enciclopedia Católica Online*. *Omnia Docet per Omnia*. Puede verse online, en https://ec.aciprensa.com/wiki/Exultet. Última consulta: 13-III-2020.
[31] Pinell: *La bendicció del ciri pasqual…*, 81.

Los temas tratados en el *Exultet* son varios, incluidos los del retorno de la primavera y el renacimiento de la naturaleza, inspirándose en las Geórgicas de Virgilio con su mención de las abejas, su cera, el aceite, etc. Recuerda también algunas de las expresiones literarias que son características de san Ambrosio, como hemos apuntado más arriba, razón por la cual Honorio de Autum y otros han atribuido el *Exultet* a san Ambrosio. Pero las semejanzas entre el Pregón pascual galicano y nuestro *Exultet* de estilo sugiere que lo escribió más bien un autor de la liturgia galicana familiarizado con los escritos de san Ambrosio[32] y los de Virgilio y que vivió en el siglo VI, puesto que se inspiró en san Ambrosio y en la cuarta Geórgicas de Virgilio para componer su texto, cuando habla éste de las abejas.

En el Pregón pascual se establece, en primer lugar, un paralelismo entre la Pascua del Antiguo y los Nuevos Pactos del Nuevo, entre el cirio pascual como luz que ilumina toda oscuridad, y simboliza a Cristo resucitado, y la columna de fuego que guiaba y protegía al antiguo pueblo de Dios. Por otra parte, el autor del *Exultet* no se rige, en general, por los cánones de la liturgia romana ni galicana, sino que, dejando al margen el carácter únicamente eucológico, se sumerge en un lirismo desbordante, y en este momento el lenguaje de la liturgia se eleva a alturas tales que bien podríamos afirmar que resulta difícil encontrar un paralelo en la literatura cristiana. Aquí, a través de los contornos de los antiguos dogmas, y como a través de un pórtico sublime, somos arrastrados a un misticismo lírico y profundo, a la región donde, a la luz del paraíso, incluso el pecado de Adán, puede considerarse verdaderamente necesario y una falta dichosa y feliz para motivar a que Cristo, el mismo Hijo de Dios, viniera y nos rescatara: "¡Feliz la culpa, que mereció tal Redentor!". Además, se presenta al cirio mismo como sacrificio inmolado, quemado y marcado por los cinco granos de incienso, pegados en el cirio Pascual por el celebrante, al encender el fuego de la hoguera y como símbolo y tipo de Cristo, que recuerdan a los fieles aquellas cinco llagas gloriosas de su Pasión.

3. Música y estructura

Si es cierto que no se puede llegar a grandes conclusiones en relación con el texto, resulta todavía menos posible respecto de la música. Ya hemos dicho que incluso existen diversas versiones de la primera parte del Pregón pascual y lo mismo de la sección del Prefacio de bendición.

Sabemos que no existen ejemplos medievales de fórmulas de recitación para las lecturas y oraciones, aunque es cierto que se trata de una práctica muy antigua; pero se transmitía por tradición y enseñanza oral, por lo cual consideraron que su codificación y escritura no eran necesarias. Incluso la mayor parte de los libros de música se hicieron por y para la enseñanza musical y la cantilación no era una obligación en sus enseñanzas ni se consideró algo necesario. Sin embargo, los tonos más adornados y menos usuales en las lecturas, como es el caso de las genealogías, se hallan entre las piezas más primitivas con notación musical.[33]

Un ordo romano-franco del siglo VIII o del IX, dice que después del diálogo que sigue a la primera parte del *Exultet* (*Dominus vobiscum, Et cum spiritu tuo. Sursum corda*, etc.) se debe cantar la consagración del cirio pascual con el mismo *tono* del Prefacio eucarístico con el que se inicia la anáfora de la Misa.[34] Un comportamiento que se sigue en la mayor parte de las fuentes del *Exultet*, en las que la segunda sección se canta como en un recitativo solemne, y consta, como

---

[32] De san Ambrosio es, por ejemplo, la expresión "¡Feliz la culpa que mereció tal Redentor!", que puede parecer muy audaz; tanto que en algunas iglesias la suprimieron a partir del siglo X. Hablando de la culpa de Adán, san Ambrosio llega a exclamar: "Feliz ruina que es recompuesta"; y también dice: "Mi culpa se ha hecho para mí el precio de la redención [...]. Más ventajosa fue para mí la culpa que la inocencia" (*Enarratio Psalmum* 39, 20 =Migne: PL 14, 1065A).

[33] David Hiley: *Westeern Playchant. A handdbook* (Oxfoed: Osford University Press, 2000 reimpr.) 47-52.

[34] "Inde vero [diaconus] accedit in consecrationem cerei decantando quasi canonem" (Ordo XXVIII) (Michel Andrieu: *Les ordines romani du haut moyen âge…*, vol. III (Lovaina, 1951, reimpr.1961), p. 404).

en todos los recitativos de este tipo, de entonación, recitación sobre la misma nota y cadencia final.

Desde el punto de vista musical, el Pregón pascual pertenece al grupo de los recitativos litúrgicos, cuyas sílabas del texto se colocan, en su mayor parte, sobre la misma nota musical. Se trata, pues, propiamente no de un verdadero canto, sino más bien de una "recitación" o interpretación "recto tono" que modernamente se ha comenzado a denominar "cantilación".[35]

Los recitativos se dividen en distintos grupos y géneros, teniendo en cuenta el texto y su funcionalidad litúrgica, las fórmulas musicales que los acompañan y las leyes que rigen su aplicación, especialmente las entonaciones y sobre todo las cadencias, aunque todos tienen como eje y fundamento de su construcción estructural la recitación de la mayor parte de su texto sobre una nota (una sílaba por cada nota). En efecto, a cada uno de los grupos que forman el variado abanico de los recitativos se aplican unas fórmulas melódicas (= "tonos") diversas: unas para diálogos entre los ministros y los cantores del coro o de la asamblea, otras para las oraciones, las lecturas, la Pasión, el Prefacio de la Misa, los salmos,[36] el Pregón pascual, responsorios breves del Oficio, los versículos de los responsoriales Prolijos, etc. Basta comparar, por ejemplo, los diálogos de los ministros celebrantes y sus contestaciones de parte del pueblo con los versos de los responsorios "prolijos" del Oficio, cuyos *tonos* mucho más elaborados y sofisticados, aunque en unos y en otros siempre encontramos la cuerda de recitación, que constituye el elemento esencial de todo *recitativo*.

La estructura del recitativo más elemental la encontramos, con frecuencia, en los versículos y respuestas más simples de la liturgia, cuyo esquema esencial consta de dos elementos: cuerda de recitación o tenor, que no es más que una nota sobre la que se va colocando cada una de las sílabas de la mayor parte del texto cantilado a la misma altura, y cadencia en la sílaba final de la entidad fraseológica, en la que desciende ("cae") o flexiona la voz del cantor, a fin de puntuar y delimitar el sentido sintáctico o unidad lógica del fraseo. Esta cadencia o "caída" de la nota final puede presentar también un desarrollo melódico más o menos elaborado, y lo mismo puede ocurrir al comienzo de las entidades fraseológicas importantes, donde se puede colocar también un una "entonación", que consiste en añadir una, dos o más notas que conducen la voz a la cuerda de recitación, partiendo generalmente de una posición más grave. Además, en los recitativos se suelen poner de relieve los acentos de algunas palabras de la cuerda de recitación mediante la elevación, al menos de segunda ascendente; estos acentos melódicos, que coinciden con algunos del texto, subrayan y enfatizan aún más los acentos textuales más importantes, creando así los puntos culminantes del movimiento rítmico que debe existir en toda interpretación musical, incluida la cantilación.

En los recitativos, sobre todo los que poseen cierta extensión (oraciones, lecturas, etc..), se observa siempre una jerarquía en las divisiones del texto cantilado que corresponden aproximadamente a nuestras puntuaciones en el discurso declamado: punto, punto y coma, coma, etc. Además, es frecuente que en los recitativos que poseen varias frases o semifrases se coloque una nueva entonación y una cadencia en estas entidades fraseológicas, emplearse más de una cuerda de recitación. Tal acontece en el Prefacio, donde se usa una en *do* y otra en *si*, y lo mismo en el Pregón Pascual.[37]

---

[35] Decimos esto porque no es propiamente una cantilación, ya que este sistema se ha venido aplicando básicamente al canto ritual de las lecturas bíblicas; después, por analogía y en sentido un poco más amplio, se aplica también a los "recitativos", y así lo entendemos aquí.

[36] Las fórmulas que se aplican al canto de los salmos poseen una personalidad propia, dada su importancia y las leyes que rigen su interpretación, fundamentalmente las cadencias. Por a eso, a este canto se le suele denominar "salmodia", diferenciándolo del grupo de los recitativos.

[37] La duplicidad de cuerdas de recitación es común en los versos responsoriales prolijos o adornados del Oficio, e incluso se halla en el *tono peregrino* de la salmodia, cuyo primer *hemistiquio* lleva una cuerda de recitación en *la* y el segundo en *sol*.

Por lo que respecta a las cadencias de los recitativos, éstas pueden ser *tónicas*, si se rigen por las reglas del acento tónico, como ocurre en la salmodia del Oficio y en gran parte de las oraciones, lecturas, y un amplísimo etcétera,[38] o bien cursivas, si se ajustan a las reglas propias del *cursus*, que encontramos en el *Te Deum*, en los Prefacios, en el *Exultet*, Credo I del Kyrial Romano, Pater noster, etc. [39]

4. Estructura del Pregón

La música de la primera parte del *Exultet* varía notablemente de unas regiones a otras, mientras que la mayor parte de las fuentes nos ofrecen en la segunda parte un recitativo idéntico al *tono* solemne del Prefacio eucarístico. Esto resulta sorprendente, ya que la primera parte, que es la que presumiblemente es del siglo IV o del V, es la que mantuvieron todas las iglesias que adoptaron la costumbre de bendecir el cirio pascual, mientras que la segunda sección (el Prefacio) es la parte variable en su texto. Por ello, resulta hoy imposible determinar cuál de los recitativos del *Exultet* practicados en las distintas regiones europeas, y que veremos más adelante, es el más primitivo.[40]

A la primera sección melódica del *Exultet* siguen los seis versículos cantilados por el diácono y sus respuestas de parte del coro o de la asamblea. Tras estas seis pequeñas frases ("El Señor esté con vosotros", "Levantemos el corazón", etc.) con la música del tono solemne de los diálogos del Prefacio de la Misa, sigue la parte principal de la bendición que se interpreta con las fórmulas melódicas del tono solemne del Prefacio de la Misa también, aunque con cadencias más abundantes y con inflexiones algo más elaboradas; pero esto varía de una tradición a otra.[41]

Los únicos lugares en los que se abandona la recitación y el esquema básico de los recitativos se hallan en el embellecimiento lírico de la admiración "O noche tan dichosa", con un tratamiento melódico muy amplio en algunos manuscritos, y en algunos otros lugares del texto pertenecientes a esta misma sección del *Exultet*. Pero este recitativo simple e idéntico al del Prefacio de la Misa al que hemos aludido no es universal, pues algunas fuentes presentan melodías mucho más adornadas, con melismas en las entonaciones y en las cadencias. Así acontece en los *rollos* (= "rótulos") del sur de Italia (principalmente de Bari y Benevento)[42] y en los misales impresos españoles, en los que la melodía de esta sección del *Exultet* se toma de los recitativos de la *Oración de Jeremías* que se canta como tercera Lamentación en el Oficio de Tinieblas del Sábado Santo, como veremos. El *Exultet* milanés posee un carácter melódico mixto en esta segunda sección, pues la primera parte lleva una recitación en estilo silábico mientras que las cadencias llevan un embellecimiento notable. Esta tradición es única tanto en su melodía como desde el punto de vista textual, ya que es distinto también al del Misal Romano.

5. Tipos de Pregones

Para hacernos una idea general sobre la música del *Exultet* en la Iglesia, presentamos seguidamente algunos de los tonos o fórmulas melódicas que se emplearon desde la Edad Media

---

[38] Sobre el acento tónico y las cadencias tónicas regidas por el acento tónico puede verse: [Dom André Mocquereau]: "Del'influence del acc'ent tonique latín et du cursus sur la estructure mélodique et rythmique de la frase grégorienne: L'acent tonique latin et la psalmodie grégoriene", en *Paléographie Musicale*, vol. III (Solesmes: Imprimerie Saint-Pierre,1892) 7-77.

[39] Sobre el *cursus* en el *Exultet* y el Prefacio puede verse [Dom André Mocquereau]: "Le cursus et psalmodie", en *Paléographie Musicale*, vol. IV (Berne: Editions Herbert Lang & Cie, 1974) 171-196. Sobre el *cursus* en el repertorio gregoriano pueden consultarse las páginas 27-204.

[40] Michel Huglo: "Exultet", en *The New Grave Dictionary os Music and Musiciens*, vol. 6 (1980) 336.

[41] Hugló: *Exultet*, 336.

[42] Puede verse una melodía procedente de Farfa y otra muy adornada procedente del Misal de Raguse, en *Paléographie Musicale*, vol. xiv (Tournay: Société Saint-Jean L'Évangéliste. Desclée & Cie, 1931) 390-417. Y sobre el *Exultet* beneventano en general, pueden verse las páginas 375-417.

para cantar el Pregón pascual.[43]

1º. Existe una melodía austera y sobria que se usa en Lyón, Chartres, Saint Benigne de Dijón y unos pocos monasterios de Normandía reformados por Guillermo de Volpiano, abad de San Benigne (†1031). En estos lugares el *Exultet* lleva una cuerda de recitación en *fa*, *sol* o *la* y se mueve en el ámbito melódico de tercera ascendente (*do* y *mi*, *fa* y *la* o *sol* y *sib*), acento en la nota superior de la recitación y cadencia en la nota inferior.

2º. En la mayor parte de los manuscritos del Oeste de Francia y en los de los Cistercienses, el *Exultet* lleva otra melodía que canta dentro del ámbito de una tercera menor (de *re* a *fa*); incluso en París, pero en este caso adornando el acento con un ascenso al *sol*.

3º. La melodía del *Missale Romanum* (1570) de san Pío V lleva dos tipos de entonación (*sol*, *la-do*, *do* y *re-la*, *la*, *do* y dos tipos de cadencias: una cadencia media en *la* y las cadencias más importantes en *mi*. Los antecedentes de esta melodía se encuentran en manuscritos de Alemania, el Noreste de Francia y sobre todo en los manuscritos anglo-normandos. La melodía del *Exultet* fue más desarrollada en el rito de Salisbury que en Normandía.

Esta melodía fue adoptada por los dominicos y franciscanos, y se introdujo en Roma probablemente a finales de los años 1250 en el *Missale Romanum* franciscano e incluso en el misal franciscano más antiguo de Salerno,[44] hacia la mitad del siglo XIII. Este misal franciscano se convirtió en el antepasado directo del Misal Romano de san Pío V, publicado en1570, en el que aparece ya el texto oficial del *Exultet* para toda la Iglesia latina y después editado, con mayor precisión, en *In Triduo Sacro Majoris Hebdomadae Officium et Missa Cum Cantu Juxta Ordinem Breviarii, Missalis et Pontificalis Romani* (Romae: Typis Polyglottis Vaticanis, 1922) que fue desde entonces la edición vaticana oficial no sólo del texto, sino también de la musical para toda la Iglesia.

6. El *Exultet* de Sevilla

Toledo ejerció un papel de gran importacia con respecto a los textos y a la música litúrgica en los siglos XIV-XVI, período al que nos estamos refiriendo en nuestro estudio. Este influjo se advirtió particularmente en Castilla y Andalucía hasta la publicación de los libros romanos oficiales, principalmente el Breviario (1568) y el Misal Romanos (1570) por san Pío V para toda la Iglesia tras el Concilio de Trento. Esta importancia toledana en el canto llano español se advirtió, sobre todo, en los tonos de las Lamentaciones, de las Pasiones, del Pregón Pascual y de los himnos; un hecho que se facilitó, de manera especial, como consecuencia de la publicación de los libros litúrgico-musicales alentada, sobre todo por el Cardenal Cisneros.

En el caso de Sevilla, incluso sabemos que una vez realizada la reconquista de la ciudad por Fernando III (en 1248), los libros empleados en las celebraciones litúrgicas solemnes de la catedral fueron copias y adaptaciones al uso hispalense de los toledanos. Conservamos varios sacramentarios, y al menos un evangeliario y un epistolario testigos de esta situación,[45] y sabemos que el primer sacramentario no se realizó en Sevilla hasta 1393, y que fue copiado por fray Iohan.[46]

---

[43] Seguiré aquí lo señalado por Michel Hugló: *Exultet*, 336.

[44] Biblioteca Nazionale Vittorio Emmanuele III, vi.G.38. En este manuscrito, se borró la melodía beneventana y se sustituyó por otra distinta de Normandía.

[45] Biblioteca Capitular y Colombina, sign. 57-6-28. Es un epistolario del primer tercio del siglo XIII que entró en la Catedral en 1284 como parte integrante del testamento de Alfonso X "*con todos los otros libros que lo den a la iglesia mayor de Sancta María de Seuilla o a la iglesia de Murcia, si el nuestro cuerpo fuere y enterrado*".

[46] Biblioteca Capitular y Colombina, sign. 59-5-8. El colofón (hoja 196r) nos aporta noticias acerca de este códice: "*jueues ueinte e siete días de febrero, anno del sennor mill e CCCLXXXXIII annos, fue escripto este Collectario e fízolo escriuir el prior de la uilla Diego Martínes*. *Yo fray Ihoan escreuí*". Así que esta obra fue encargada, privadamente o en nombre del cabildo catedral, por el prior que era la máxima autoridad, después del deán, y el responsable de la conducta de los presentes en el coro durante los oficios divinos. Este cargo lo ocupó Diego Martínez

Así pues, la catedral de Sevilla celebró durante muchos años el culto solemne con elementos litúrgicos y musicales de diversa procedencia; entre otros, algunos residuos de la antigua liturgia gótico-mozárabe, elementos del rito romano y ciertos usos y costumbres procedentes de Toledo, etc. Todo esto es lo que constituyó el llamado rito hispalense o usos y costumbres litúrgicas y musicales de Sevilla, que estuvieron vigentes hasta 1570, en que se introdujo la liturgia romana oficial, de acuerdo con los libros de san Pío V. La primera muestra de esta renovación litúrgica fue el Misal Hispalense, escrito e iluminado por Pedro de Toledo,[47] y poco a poco fueron imprimiéndose los libros que estaban en uso por aquel entonces; tal es el caso del famoso misal impreso por Jacobo Cromberger (1473-1528) natural de Núremberg, pero asentado en Sevilla.[48]

En Sevilla existen al menos cinco fuentes con el *Exultet*, todas ellas del siglo XV, con la misma música y anteriores al Misal oficial de san Pio V de 1570; por tanto, se trata de obras que recogen los usos y costumbres de la iglesia hispalense. Cuatro de estos libros son misales y llevan todos ellos esta denominación genérica:

1) Misal hispalense (1450): BCC., sign. 56-1-8 (fols. 90v-97).
2) Misal hispalense (s. XV): BCC, sign. 58-1-18 (fols. 80v-95).
3) Misal hispalense (s. XVI/2): BCC, sign. 59-1-15 (fols. 107v-112v).
4) Misal del cardenal Mendoza (s. XV/2): BCC, sign. 59-1-16 (fols. 141-148).

El quinto libro es distinto pues contiene, además de un calendario, una serie de bendiciones;[49] lleva el *Exultet* en los folios 56-79 y fue realizado presumiblemente en el mismo siglo de los anteriores

De acuerdo con estas cinco fuentes musicales, en la catedral de Sevilla se cantaba el Pregón pascual toledano; esto es, tal como aparece en el *Passionarium Toletanum*, editado en 1516 por el Cardenal Cisneros,[50] donde la primera parte del *Exultet* lleva una melodía distinta a la romana, pues se inspira en el "tono hispano" de la *Oratio Jeremiae* correspondiente a la tercera Lamentación del Sábado Santo.[51]

La música de la primera parte del *Exultet* que nos muestra la citada fuente de Toledo, lo mismo la de las cinco sevillanas anteriormente citadas, consta de dos fórmulas melódicas: la primera de ellas lleva la entonación *la, do, re….*, recita en *re* y cadencia en *re*, y la otra nos muestra la entonación *fa, sol, la…*, cuenta con una cuerda de recitación en *la* y cadencia también en *la*; pero alguna vez subraya o incluso recita en *mi*. El acento principal va resaltado mediante la adición de un melisma con ámbito de séptima (el máximo en toda esta sección), cuyas notas descienden

---

de 1385 a 1418. De fray Iohan, el copista, no tenemos referencia documentada que nos aporte luz sobre el lugar de confección del códice.

[47] El Misal Hispalense (BCC, sign. 60-2-15/18) fue confeccionado para la catedral (en Sevilla entre 1428 y 1433) por Pedro de Toledo, Juan Gómez y Francisco Sánchez. Consta de cuatro códices unitarios en cuanto a su confección y tipo de escritura empleada, su formato es en folio y elaborados sobre un pergamino muy recio, con el texto dispuesto a plena página. Cada tomo del misal corresponde a una estación del año.

[48] El *Missale secundum usum alme ecclesie hispalensis* (BCC, sign. 60-2-14) es digno de tenerse en cuenta para la historia de la imprenta y por supuesto, para el arte hispalense del siglo XVI por su rareza y belleza en la decoración y ejecución tipográfica que roza lo artístico, salida de los tórculos de Jacobo Cromberger en Sevilla (en 1507).

[49] BCC, sign. 56-1-21.

[50] *Haec tibi pentadecas tetragonon respicit illud, hospicium Petri et Pauli ter quinq[ue] dierum, namq[ue] instrumentum vetus hebdoas innuit, octo, lex noua signatur, ter quinq[ue] receptat vtrūq[ue]: Passionarium Toletanum [Iussu reverendissimi ac illustrissimi d[omi]ni D. F. Francisci Ximenes de Cisneros...]* ([Alcalá de Henares: in oficina Arnal de Guillelmi Brocarii], 1516). Puede verse online, en http:// bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000057698&page=1. Última consulta: 7-I-2020.

[51] Esta melodía se halla en el Ms 9 de Silos (s. XIII), procedente del Monasterio de Celanova (Orense) y fue publicada por Casiano Rojo en 1917 y después por PRADO PERAITA, Germán: *Cantus lamentationum pro ultimo Triduo Hebdomadae Majoris juxta hispanos codices* (París, Tournai, Roma: Desclée & Cia., 1934). Fue reeditada en las páginas 27-28 de *Canto de las Lamentaciones del Triduo Sacro según los códices hispanos. Estudio y revisión del padre Germán Prado O.S.B. monje de Silos* (Abadía de San Salvador de Leyre, 1995), y es la misma recogida en el *Liber Usualis*… (edición de 1964) 780-781 como "Alter tonus ad libitum" para la 3ª Lamentación de Maitines del Sábado Santo.

del *sib* al *re* por grados conjuntos, luego asciende del *re* al *la* y nuevamente desciende de grado desde el *la* al do grave. También aparecen enfatizados otros acentos del discurso cantado con pequeñas elevaciones melódicas, e incluso el acento cadencial mediante cuatro o cinco notas.

Siguen luego los diálogos entre diácono y coro o asamblea iguales a los del Prefacio solemne romano tanto en su texto como en su melodía. Este mismo tono o fórmula del Prefacio solemne es la que se adopta en toda la segunda sección del Pregón pascual, cuyas entonaciones son adornadas, teniendo en cuenta el número de las sílabas de cada palabra, el lugar del acento e incluso el significado del texto; por esta razón, las admiraciones, tales como "O beata nox" y "O vere beata nox", llevan un despliegue de notas más notable. Igual ocurre en las entonaciones de la tercera sección del Pregón pascual, que hemos calificado más arriba de "peroración", oración o epílogo; así ocurre, por ejemplo, en "Oramus ergo…", "Precamur…", etc. La recitación de ambas secciones (la segunda y tercera del *Exultet*) se realiza sobre el *fa* y el *mi* (=*do* y *si* a la 5ª) y las cadencias adoptan el sistema denominado *pentasilábico* de acuerdo con el *cursus planus*. Aunque hemos indicado que la música de la segunda y tercera sección del *Exultet* del *Passionarium Toletanus* es igual que la del Prefacio solemne; sin embargo, se advierte alguna ligera variante melódica entre ambas melodías, particularmente en ciertos adornos, pero estas diferencias son mínimas y muy normales entre las regiones.

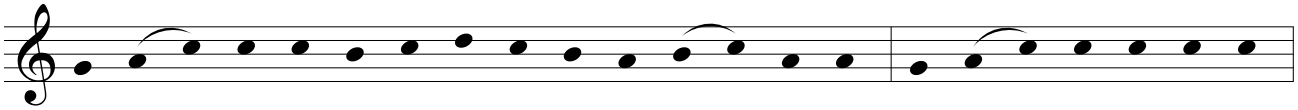
Con estas líneas, espero haber contribuido a conocer un poco mejor el Pregón Pascual, y conociéndolo poder interpretarlo de manera más auténtica y vivirlo con mayor profundidad. No olvidemos que estamos ante un pregón, un himno sublime, destinado durante siglos y generaciones a la bendición solemne del cirio en la gran noche de la Vigilia Pascual; es decir, una proclamación gozosa que realiza el diácono en honor a Cristo luz de las gentes y Señor de la Historia.

EL CANTO DEL PREGÓN PASCUAL EN LENGUA ESPAÑOLA:

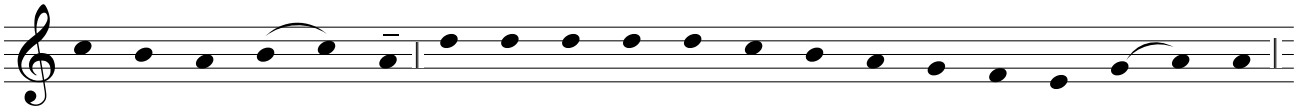
II. LA MÚSICA, FORMA BREVE

PREGÓN PASCUAL
Versión breve

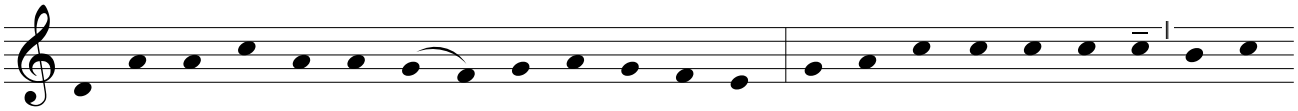
Adaptación de Herminio González Barrionuevo
Maestro de capilla de la catedral de Sevilla



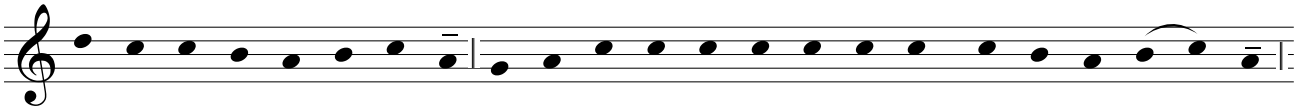
E - xul - ten por fin los co - ros de los án - ge - les, e - xul - ten las je - rar -



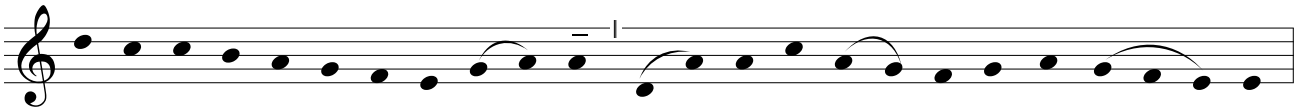
quí - as del cie - lo, y por la vic - to - ria de Rey tan po - de - ro - so



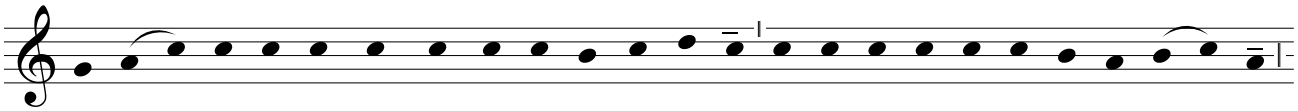
que las trom-pe - tas a - nun cien la sal - va-ción. Go - ce tam-bién la tie - rra, i - nun -



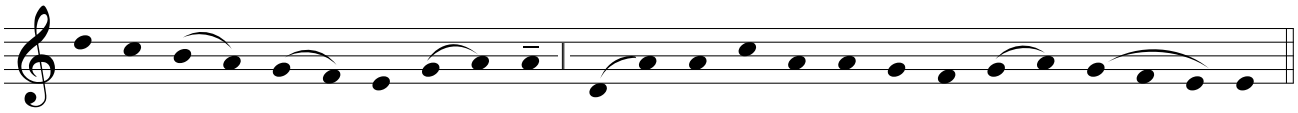
da - da de tan - ta - cla - ri - dad, y que, ra-dian-te con el ful-gor del Rey - e - ter no,



se sien-ta li - bre de la ti - nie - bla que cu-brí - a el or-be en te - ro.

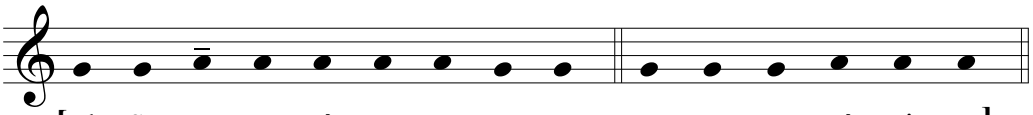


A - lé - gre-se tam-bién nues-tra ma-dre la I-gle-sia, re-ves - ti - da de luz tan bri - llan - te;

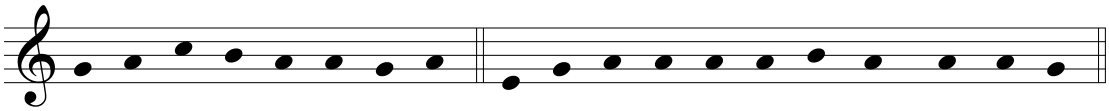


re-sue - ne es - te tem - plo con las a - cla-ma-cio-nes del pue - blo.

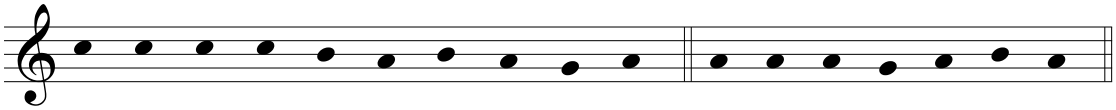
Esto sólo si el cantor es sacerdote o diácono.



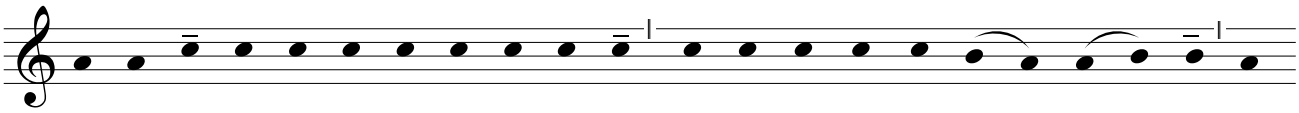
[El Se - ñor es - té con vo - so - tros. Y con tu es-pí - ri - tu.]

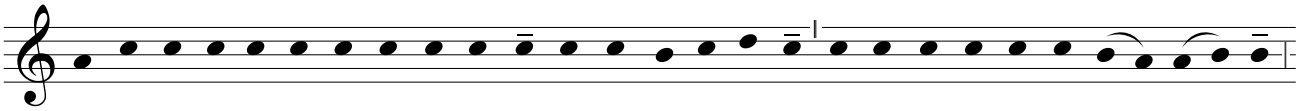


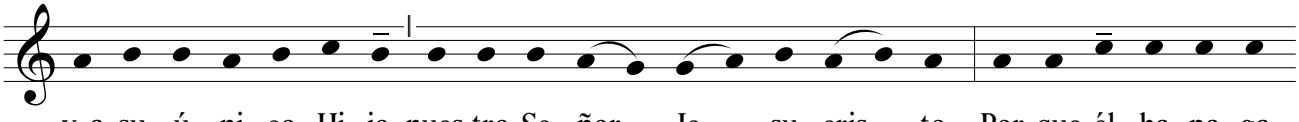
Le-van-te-mos el co - ra-zón. Lo te - ne-mos le-van-ta-do ha-cia el Se-ñor.

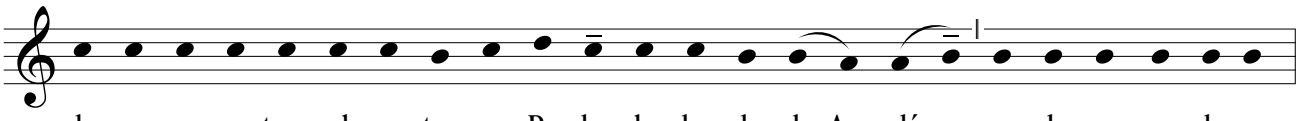


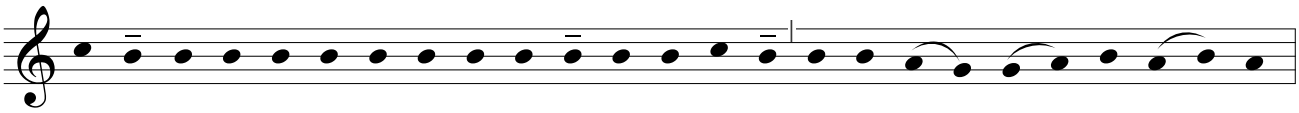
De - mos gra - cias al Se - ñor, nues-tro Dios. Es jus-to y ne - ce - sa - rio.

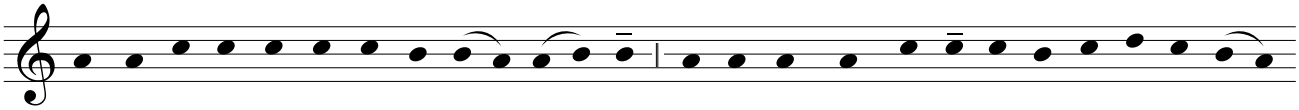

En ver-dad es jus-to y ne-ce-sa-rio a-cla-mar con nues-tras vo-ces y

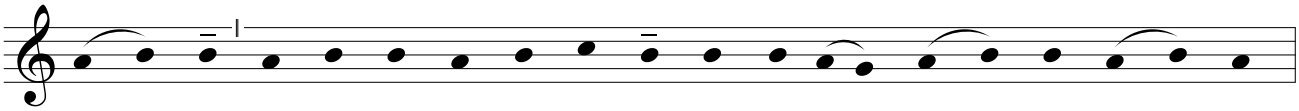

con to-do el a-fec-to del co-ra-zón a Dios in-vi-si-ble, el Pa-dre to-do po-de-ro-so,

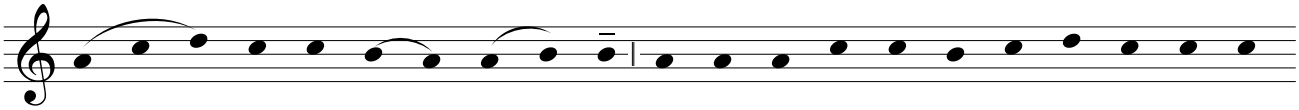

y a su ú-ni-co Hi-jo, nues-tro Se-ñor Je-su-cris-to. Por-que él ha pa-ga-

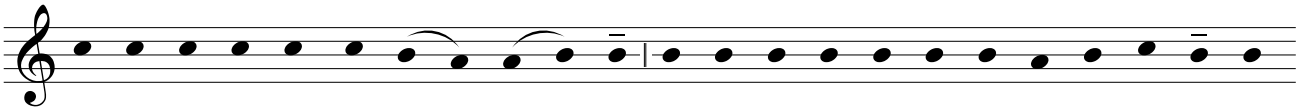

do por no-so-tros al e-ter-no Pa-dre la deu-da de A-dán, y de-rra-man-do su

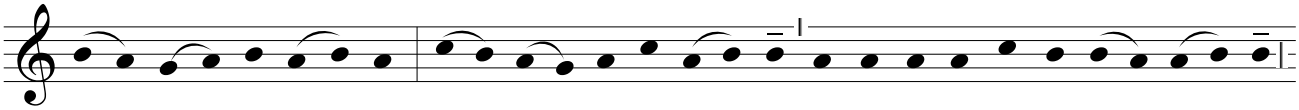

san-gre can-ce-ló con mi-se-ri-cor-dia el re-ci-bo del an-ti-guo pe-ca-do.

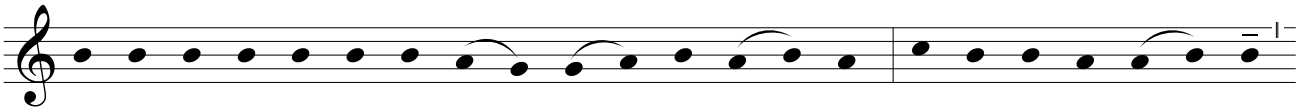

Por-que és-tas son las fies-tas de Pas-cua, en las que se in-mo-la el ver-da-de-ro Cor-

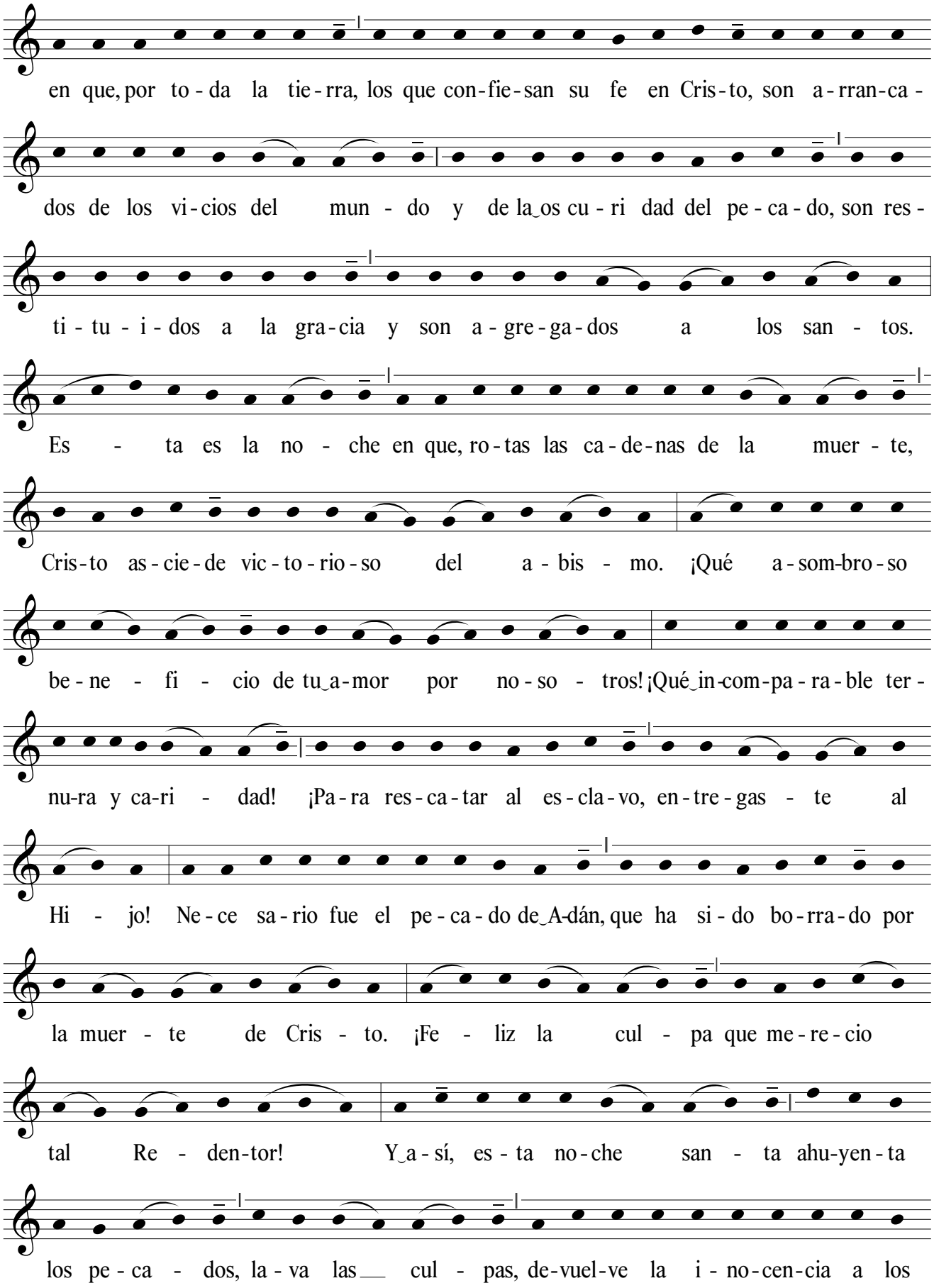

de-ro, cu-ya san-gre con-sa-gra las puer-tas de los fie-les.

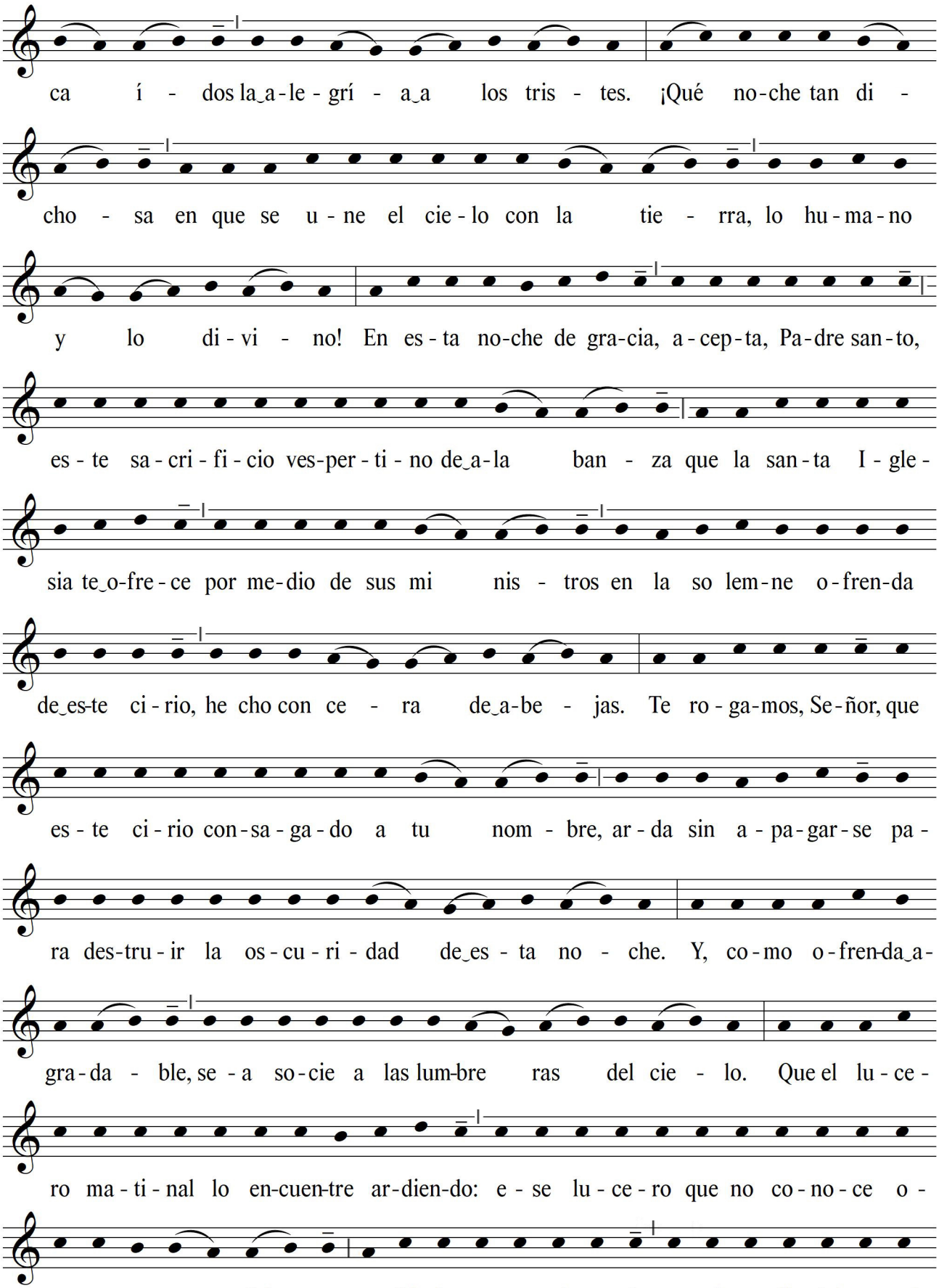

Es-ta es la no-che en que sa-cas-te de E-gip-to a los

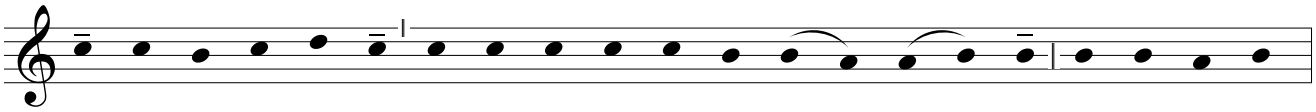

is-ra-e-li-tas, nues-tros pa-dres, y los hi-cis-te pa-sar el mar Ro-jo por


ca-mi-no se-co. Es-ta es la no-che en que la co-lum-na de fue-go

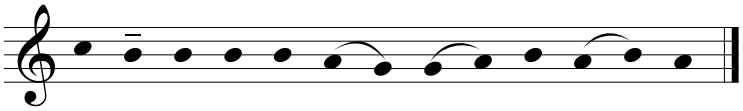

es-cla-re-ció las ti-nie-blas del pe-ca-do. Es-ta es la no-che


en que, por to - da la tie - rra, los que con - fie - san su fe en Cris - to, son a - rran - ca -
dos de los vi - cios del mun - do y de la os cu - ri dad del pe - ca - do, son res -
ti - tu - i - dos a la gra - cia y son a - gre - ga - dos a los san - tos.
Es - ta es la no - che en que, ro - tas las ca - de - nas de la muer - te,
Cris - to as - cie - de vic - to - rio - so del a - bis - mo. ¡Qué a - som - bro - so
be - ne - fi - cio de tu a - mor por no - so - tros! ¡Qué in - com - pa - ra - ble ter -
nu - ra y ca - ri - dad! ¡Pa - ra res - ca - tar al es - cla - vo, en - tre - gas - te al
Hi - jo! Ne - ce sa - rio fue el pe - ca - do de A - dán, que ha si - do bo - rra - do por
la muer - te de Cris - to. ¡Fe - liz la cul - pa que me - re - cio
tal Re - den - tor! Y a - sí, es - ta no - che san - ta ahu - yen - ta
los pe - ca - dos, la - va las cul - pas, de - vuel - ve la i - no - cen - cia a los


ca í - dos la_a-le - grí - a_a los tris - tes. ¡Qué no-che tan di -
cho - sa en que se u - ne el cie - lo con la tie - rra, lo hu - ma - no
y lo di - vi - no! En es - ta no-che de gra-cia, a - cep - ta, Pa-dre san - to,
es - te sa - cri - fi - cio ves-per - ti - no de_a-la ban - za que la san - ta I - gle -
sia te_o-fre - ce por me-dio de sus mi nis - tros en la so lem-ne o - fren-da
de_es-te ci - rio, he cho con ce - ra de_a-be - jas. Te ro - ga-mos, Se-ñor, que
es - te ci - rio con-sa - ga - do a tu nom - bre, ar - da sin a - pa - gar - se pa -
ra des-tru - ir la os - cu - ri - dad de_es - ta no - che. Y, co - mo o - fren-da_a-
gra - da - ble, se - a so - cie a las lum-bre ras del cie - lo. Que el lu - ce -
ro ma - ti - nal lo en-cuen-tre ar-dien-do: e - se lu - ce - ro que no co - no - ce o -
o - ca - so, y_es Cris - to, tu Hi - jo re - su - ci - ta - do, que al sa - lir del se - pul -

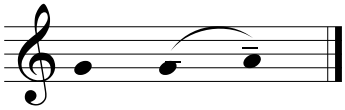


cro, bri - lla se - re - no pa - ra el li - na - je hu - ma - no, y vi - ve y



rei - na por los si - glos de los si - glos.

La asamblea responde:



A - mén.